Philipp Lenhart

Bilder städtischer Selbstdeutung

Die Neidhart-Fresken in den Wiener Tuchlauben als Medium urbaner Identität im Spätmittelalter

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 273–291
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_16

© 2026 bei Philipp Lenhart
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Philipp Lenhart, Diözese Graz-Seckau, philipp.lenhart@graz-seckau.at

Zusammenfassung

Der Beitrag beschäftigt sich mit den um 1407 bis 1410 entstandenen Neidhart-Wandmalereien im Wiener Haus Tuchlauben 19. Es wird aufgezeigt, wie die Bilder höfische Traditionen, städtisches Leben, Humor und gesellschaftliche Ordnung miteinander verbinden. Die Malereien schmückten einen Festsaal, der für Feiern, Gespräche und politische Begegnungen genutzt wurde. Dadurch dienten sie nicht nur der Raumgestaltung, sondern auch der Darstellung von Bildung, sozialem Rang und kultureller Zugehörigkeit. Am Beispiel des mutmaßlichen Auftraggebers Michael Menschein wird deutlich, wie Kunst zur gesellschaftlichen Positionierung beitragen konnte. Wie die „Allegorie der Freunde" in der Villa Albrecher-Leskoschek waren auch die Neidhart Wandmalereien eng mit ihrem architektonischen und sozialen Umfeld verbunden. Damit erweitert der Beitrag das Themenfeld um eine historische Perspektive auf das Verhältnis von Bild, Raum und Gesellschaft.

Schlagwörter: Tuchlauben, Neidhart, Spätmittelalter, Raumgestaltung, Fresken

Representations of Urban Identity

Abstract

This paper examines the Neidhart wall paintings created around 1407–1410 in the house at Tuchlauben 19 in Vienna. It explores how the paintings combine courtly traditions, urban life, humour, and social order. The paintings decorated a banqueting hall used for celebrations, conversations, and political encounters. They thus served not merely to adorn the space but also to express learning, social status, and cultural affiliation. The example of the presumed patron, Michael Menschein, illustrates how art could contribute to social positioning. Like the *Allegory of Friends* in the Albrecher-Leskoschek Villa, the Neidhart wall paintings were closely connected to their architectural and social context. The paper thus broadens the scope of the discussion by introducing a historical perspective on the relationship between image, space, and society.

Schlagwörter: Tuchlauben, Neidhart, Late Middle Ages, spatial design, frescoes

Kunst als soziales Medium

Die Auseinandersetzung mit der Villa Albrecher-Leskoschek und dem Wandgemälde „Allegorie der Freunde“ verdeutlicht die enge Verbindung von Bild, Raum und gesellschaftlicher Kommunikation. Diese Verbindung ist jedoch kein ausschließliches Merkmal der Moderne. Bereits die profane Wandmalerei des Spätmittelalters erfüllte in städtischen Innenräumen wesentliche Funktionen der Repräsentation, Identitätsbildung und Vermittlung sozialer Normen. Der folgende Beitrag erweitert daher die zeitliche Perspektive der Publikation und ermöglicht eine vergleichende Betrachtung ortsgebundener Kunst als Ausdruck gesellschaftlicher Selbstdeutung.
Im Mittelpunkt stehen die um 1407 bis 1410 entstandenen Neidhart-Wandmalereien im Wiener Haus Tuchlauben 19. Ihre Darstellung höfischer, bäuerlicher und literarischer Motive wird als Bestandteil eines halböffentlichen Kommunikationsraums untersucht, in dem kulturelle Bildung, sozialer Rang und moralische Ordnung zur Anschauung gelangten. Die Analyse von Bildsprache, Humor, Parodie und Raumwirkung zeigt die aktive Beteiligung der Malerei an der Ausbildung urbaner Identität. Zugleich verdeutlicht die Untersuchung der Auftraggeberschaft die Bedeutung künstlerischer Ausstattung für gesellschaftliche Positionierung und kulturelle Repräsentation.
Der Beitrag fügt sich damit in die zentrale Fragestellung des vorliegenden Sammelbandes ein. Sowohl die Neidhart-Wandmalereien als auch die „Allegorie der Freunde“ überschreiten die Funktion einer bloßen Raumdekoration. Sie erzeugen Bedeutung, strukturieren Wahrnehmung und machen gesellschaftliche Haltungen sichtbar. Ihre Bindung an konkrete Orte unterstreicht zugleich die besondere Verantwortung für Forschung, Erhaltung und Vermittlung historischer Wandmalereien.

Im spätmittelalterlichen Stadtraum verbinden sich Bild, Schrift und Performanz zu einem dichten Gewebe symbolischer Kommunikation.[1] Während lange die kirchliche Kunst als primärer Träger visueller Bedeutung galt, zeigt sich seit dem 14. Jahrhundert eine deutliche Verschiebung: Die städtischen Eliten des 14. und 15. Jahrhunderts, deren ökonomische und politische Macht stetig wuchs, entwickelten ein besonderes Interesse daran, ihre Position nicht nur über Besitz, sondern über kulturelle Repräsentation zu definieren. Kunst – besonders Wandmalerei – erfüllt dabei nicht nur dekorative, sondern auch soziale Funktionen: Sie stiftet Bedeutungen, stabilisiert Hierarchien, visualisiert Normen und ermöglicht es Akteuren, sich selbst innerhalb einer kulturellen Ordnung sichtbar zu machen. Die künstlerische Ausstattung von Räumen ist somit keine reine Dekoration, sondern ein sozial wirksames Medium – als ein Raum ästhetischer Aushandlung, in

dem Wertvorstellungen, Rollenbilder und soziale Zugehörigkeiten sichtbar werden.

Die Neidhart-Fresken im Wiener Haus Tuchlauben 19, entstanden um 1407–1410 und damit die ältesten erhaltenen profanen Wandmalereien Wiens[2], gehören zu den erhaltenen Beispielen einer solchen städtischen Wandmalerei im Spätmittelalter. Sie zeigen Szenen der Neidhart-Tradition, einer literarischen Überlieferung aus Minnegedichten, Parodien, bäuerlichen Schwankszenen und höfischen Motiven.[3] Die Besonderheit dieser Lieder besteht „[…] in der Transposition der Grundsituation des höfischen Minnesangs in ein ihr gänzlich unangemessenes Milieu."[4] Das höfische Sänger-Ich in den Liedern Neidharts befindet sich also nicht in einem höfisch entworfenen Raum, sondern singt seine Lieder in einer hoffernen, dörflichen Welt, die v.a. durch das Auftreten der rüpelhaften *dörper* gekennzeichnet ist.[5] Dieses Sujet der konflikthaften Begegnung der Welt des Hofes mit einer gegenhöfischen Welt wurde im Spätmittelalter im Zuge der weiteren Tradierung und Fortschreibung der Lieder auf den einfachen Gegensatz zwischen Ritter und Bauer vereindeutigt.[6]

Gerade diese Mischung macht die Neidhart-Ikonographie[7] kulturhistorisch besonders interessant: Denn sie verbindet ein höfisches Referenzuniversum mit einem urbanen sozialen Kontext. Das Ergebnis ist eine Form symbolischer Selbstrepräsentation der städtischen Elite, die sich einerseits in höfischer Kulturästhetik verankert und andererseits ihre spezifisch städtischen Lebensformen sichtbar ausstellt.

Der vorliegende Aufsatz verfolgt das Ziel, die Wiener Neidhart-Fresken als Medium städtischer Subjektbildung zu interpretieren – nicht in einem engen psychologischen Sinn, sondern als Prozess sozialer Selbstverortung im kulturellen Feld. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass die als Neidharttänze bekannten Darstellungen sich vor allem im urbanen Milieu einer gewissen Beliebtheit erfreuten, sind sie doch „ganz überwiegend in Stadthäusern anzutreffen."[8] Nachweisbar sind zwar nur noch Wandmalereien im Raum zwischen Zürich und Bodensee, in Regensburg, Wien und Prag[9], doch müssen sie auch bis ins niederdeutsche Gebiet hinein verbreitet gewesen sein, wie zwei norddeutsche Predigten beweisen, die sich gegen profane Themen an den Wänden aussprechen.[10] Als ein „seltenes Beispiel gehobener Wiener Wohnkultur des Spätmittelalters"[11] bieten sich die Malereien im Haus Tuchlauben 19 für eine Untersuchung nicht nur dadurch an, dass der Raumdekor noch an seinem ursprünglichen Ort vorhanden ist, sondern auch, weil sich in der literarischen Topographie[12] Wiens eine zeitgleiche lokale Neid-

harttradition ausgebildet hat, die an verschiedenen Zeugnissen, nicht zuletzt den Texten selbst, sichtbar wird.

Die Untersuchung orientiert sich dabei an praxeologischen und kulturtheoretischen Ansätzen, wie sie insbesondere Pierre Bourdieu, Andreas Reckwitz und Vertreter der kulturwissenschaftlichen Subjektforschung formuliert haben.[13] Die Fresken erscheinen so nicht länger als historische Kuriosität, sondern als zentrales Dokument spätmittelalterlicher Urbanität: Sie zeigen anschaulich, wie sich kulturelle Codes transformieren, wie Bilder soziale Praktiken strukturieren und wie Identität sich performativ entfaltet. Die Wandmalereien bilden nicht nur Werte ab, sondern sie erzeugen sie – sie sind aktive Medien des Selbst, nicht bloße Spiegel einer sozialen Ordnung.

Sichtbare Moral: Wandmalereien zwischen privatem Raum und öffentlicher Wirksamkeit

Wandmalereien in städtischen Wohnhäusern des 14. und 15. Jahrhunderts waren in der Regel in Räumen angebracht, die zwar rechtlich und funktional als privat galten, jedoch regelmäßig eine halböffentliche Rolle spielten. Der Festsaal eines städtischen Patriziers war nicht nur Ort familiärer Feste, sondern diente politischer Kommunikation, geschäftlichen Verhandlungen und dem Empfang wichtiger Gäste.[14] Die öffentliche Dimension der Malerei ergibt sich daher nicht primär aus der Zugänglichkeit des Raumes, sondern aus der sozialen Funktion, die er erfüllte.

Die malerische Ausstattung eines solchen Saales konnte Erwartungen erzeugen, Gesprächsanlässe schaffen und soziale Positionen markieren. Er war damit ein Teil jener urbanen „Teilöffentlichkeiten", von denen die medienhistorische Forschung spricht[15] – Kommunikationsräume, die zwischen dem rein privaten und dem städtisch-politischen Bereich angesiedelt waren. In diesen Räumen wurde über Kunst nicht nur gesprochen, sondern durch Kunst gehandelt: Sie strukturierte die Interaktionen, signalisierte die kulturelle Kompetenz der Gastgeber und stiftete eine Atmosphäre, die moralische Ordnungen inszenierte.[16]

Die Neidhart-Malereien in den Wiener Tuchlauben erfüllen genau diese Funktion. Ihre Themen verweisen auf eine gemeinsame kulturelle Basis – das Wissen um literarische Traditionen, soziale Rollenmuster und komische Überzeichnungen. Dem humoristischen Moment der Neidhart-Dichtung kommt dabei eine wichtige Rolle zu: Es erlaubt, soziale Normen durch Parodie sichtbar zu machen und gleichzeitig Distinktionsgewinne für jene zu erzeugen, die die Anspielungen verstehen. So wird das Lachen zum sozialen Akt, der Zugehörigkeit markiert.[17]

In diesem Sinne lässt sich die Wandmalerei als ‚sichtbare Moral' beschreiben: Sie macht jene Werte sichtbar, die eine städtische Elite zu teilen vorgibt – (literarische) Bildung, Anstand und Selbstbeherrschung in einer höfisch geprägten Kultur, aber auch Witz und urbane Souveränität. Die Bilder wirken performativ: Sie formen das Verhalten der Anwesenden, indem sie ihnen Rollen, Normen und Hierarchien zur Anschauung bringen.

Stadt und Subjekt - Praktiken urbaner Identitätsbildung

Die spätmittelalterliche Stadt ist kein statischer Organismus, sondern ein dynamisches Gefüge aus symbolischen und sozialen Praktiken. Sie bietet zahlreiche Orte, an denen Identität nicht nur erlebt, sondern aktiv produziert wird: Märkte, Ratshäuser, Zünfte, Höfe, Trinkstuben – und eben auch private Festsäle.[18] In diesen Räumen etablieren sich Rollen, Rituale und Kommunikationsformen, die der Subjektbildung dienen.

Praxeologische Ansätze beschreiben Subjektivität als Effekt wiederholter, sozial normierter Handlungen. Das Subjekt ist keine autonome Entität, sondern entsteht im Vollzug kultureller Praktiken.[19] Für die städtische Elite des Spätmittelalters gehören dazu: die Pflege höfischer Umgangsformen, das Wissen um literarische Texte und Stoffe, die Teilnahme an Festen, das Verständnis von Humor und Parodie und die Inszenierung von moralischer Bildung.[20]

Die Neidhart-Wandmalereien visualisieren diese Praktiken und wirken zugleich auf sie zurück. Sie sind nicht nur Ausdruck, sondern auch ausschlaggebend für die Erzeugung städtischer Subjektformen. Der Auftraggeber – sehr wahrscheinlich Michael Menschein, ein wohlhabender Wiener Tuchhändler und Ratsmitglied um 1400 – erscheint als jemand, der sein Selbstverständnis nicht allein ökonomisch, sondern kulturell begründet: Er positioniert sich im sozialen Feld, indem er literarische Bildung, Repräsentationsfähigkeit und die Beherrschung höfischer Codes sichtbar macht.

Die Wandmalereien fungieren somit als „Technologien des Selbst"[21]: Sie machen bestimmte Identitätsformen verfügbar und laden die Akteure dazu ein, sich darin wiederzuerkennen. Das Bild wird zum Medium der Subjektivierung im doppelten Sinn: Es stellt Subjektformen dar und formt Subjekte zugleich.

Neidhart als Motiv - literarische Tradition und Rezeption im Bild

Die Wahl der Neidhart-Thematik ist keineswegs zufällig. Der Neidhart-Stoff umfasst eine Vielzahl von Liedern, Schwänken und Spielen, die das höfische Milieu mit bäuerlichen Gegentypen konfrontieren. Ritter, Bauern, Feste, Tänze, Parodien, komische Wendungen und moralische Lektionen stehen hier in einem ständigen Spiel von Annäherung und Distanz[22] - ein ideales Material für eine städtische Elite, die ihr Verhältnis zum Adel neu definiert.

Definiert wird die Neidhart-Tradition gemeinhin als „[d]ie unter dem Namen Neidharts überlieferten Lieder", während die Neidhart-Rezeption „das Gesamt der auf die Neidhart-Figur bezogenen Materialien außerhalb der Neidhart-Tradition"[23] bezeichnet. Hierzu zählen auch jene in Wandmalereien, Reliefs, handschriftlichen Illustrationen und Drucken verarbeiteten Motive, die der Neidhart-Tradition zuzurechnen sind. Insbesondere der *Veilchenschwank*, der „am weiteste[] verbreitete Stoff der Neidhart-Tradition"[24], hat sich in der bildlichen Rezeption besonderer Beliebtheit erfreut. Das Fresko in der Trinkstube des Hauses *Zur Zinne* im schweizerischen Diessenhofen von ca. 1330 ist sogar der älteste Überlieferungsträger des *Veilchenschwanks*[25] überhaupt, ehe mit der dramatischen Skizze des *St. Pauler Neidhartspiels*, aufgezeichnet um 1367 in einer Sammelhandschrift von Formularen, der älteste Textzeuge mit seinen 58 Versen und drei Sprechrollen in Erscheinung tritt.[26]

Das Motiv des Tanzes bildet in dieser Erzählung eine zentrale Rolle: Die höfische Gefolgschaft der Herzogin führt einen Tanz um das erste gefundene Veilchen im Frühling auf (ohne zu wissen, dass das verdeckte Veilchen in der Zwischenzeit von einem Bauern gegen einen Kothaufen ausgetauscht wurde) als auch die Bauern um das tatsächliche gestohlene Veilchen. Es verwundert daher kaum, dass die Aufführungsbelege der Neidhartspiele in die Fastnachtszeit mit ihrer kurzfristigen Umkehrung der herrschenden Ordnung verweisen[27] und sowohl diese Spiele als auch die repräsentativen Wandmalereien mit dem gleichen Begriff bezeichnet wurden: *chorea Nithardi* bzw. *niterdes dantz/neytharttancz*.[28]
Denn in der visuellen ›Schau‹ der Aufführung sowie in der bildlichen Aneignung der Erzählung nimmt der *Veilchenschwank* mit seinen Tänzen eine dominante Rolle ein.

Durch die Bildwerdung des Neidhart-Stoffs kommt es zu einer Transformation: Was zuvor als literarischer Text performativ mündlich zirkulierte, wird nun in dauerhafte visuelle Zeichen übersetzt. Dieser Schritt macht aus einem populären

Motiv ein Medium sozialer Selbstrepräsentation im Bereich der profanen Wandmalerei seit dem frühen 14. Jahrhundert.

Die Gäste, die diese Malereien betrachteten, befanden sich in einem Spannungsfeld zwischen Bewunderung höfischer Kultur und Abgrenzung von ihr. Dies zeigt sich in der doppelten Struktur der Bilder: Einerseits werden höfische Rituale wie der Reigen und die Minne thematisiert. Andererseits dominieren komische Überzeichnungen und Parodien, die diese Rituale ironisieren. Dies zeigt sich an den Wiener Wandmalereien in besonderer Weise. Den verfeinerten Formen des Umgangs werden ihre grobianischen Varianten gegenübergestellt: Ob der Schwertkampf zwischen den karikierend gestalteten Bauernfiguren (Abb. 3), der derbe Übergriff auf eine junge höfische Dame (Abb. 4), die um einen Schneeball rangelnden Männer (Abb. 5) oder schließlich der den höfischen Naturraum dekonstruierende *Veilchenschwank*[29] durch den Ersatz des Frühlingsboten durch einen Kothaufen (Abb. 6).

Die Fresken inszenieren daher ein urbanes Kulturmodell, das sich höfischer Formen bedient, aber seine Eigenständigkeit gerade durch humorvolle Distanz markiert. Es handelt sich um eine Aneignung, die gleichzeitig Bewunderung und Kritik enthält und die Neidhart-Thematik daher gerade auch für die Ausmalung im städtischen Umfeld attraktiv erscheinen ließ.

Bildsprache, Raumwirkung und performative Funktionen

Sowohl auf der nördlichen (Abb. 2) wie an der südlichen Längswand (Abb. 1) des Saales dominieren Darstellungen höfischen Zeitvertreibs vor einem Landschaftsambiente, das als Kulisse für die Vergnügungen der modisch elegant gekleideten jungen Damen und Herren (Abb. 4) selbst als ein höfisch codierter Naturraum zu verstehen ist. In diesen durchaus konventionellen Bildthemen, die in ihrem spielerischen Charakter zugleich erotische Konnotationen besitzen, beweist der Auftraggeber sein Wissen um höfische Geselligkeitsformen und zugleich den Anspruch an Teilhabe an dieser Kultur. Der reale Raum der anwesenden Gäste, bei einer festlichen Stimmung gleichsam dem Alltag enthoben, und der virtuelle Naturraum an den Wänden werden eine Einheit, indem von im Freien spielende Szenen höfischer Vergnügung in den Saal hineinprojiziert werden. Die nach italienischen Vorbildern gestaltete illusionistisch gemalte Sockelzone mit dem Wandbehang (Abb.6), dessen textiler Stoff als wertvoll zu erachten ist, präsentiert den Hausherrn zugleich als das, was er ist: Tuchhändler und Laubenherr.

Im figürlichen Fries dominiert allerdings der Kontrast zwischen der idealisierten Welt des Hofes und der scheinbar ›realeren‹ Welt der Bauern (Abb. 3) – Bildmoti-

ve, die unweigerlich an die literarische Welt der Neidhart-Tradition aus dem 13. bis ins 16. Jahrhundert hinein erinnern.



Abb. 1: Wandmalereien im Haus Tuchlauben 19. Sicht auf die südliche Längswand mit Dörperkampf, Ballspiel-Liebespaar-Spiegelraub und Schneeballschlacht-Schlittenfahrt (Foto: Wien Museum).

Die Bildsprache ist dabei kein rein ästhetisches Ideal, sondern funktionaler Bestandteil eines Kommunikationsraums. Figuren, Gesten und mimische Pointen wurden vermutlich während Festen kommentiert, rezitiert oder humorvoll paraphrasiert. Die Malerei lieferte also visuelle Stichworte für gesellschaftliche Interaktionen.[30]

Besonders bedeutsam ist die räumliche Perspektive: Die Malereien waren ursprünglich für die Untersicht konzipiert – und nicht, wie sie noch heute zu betrachten sind, auf Augenhöhe.[31] Sie befanden sich in einem Saal mit niedrigen Decken, sodass die Figuren größer und unmittelbarer wirkten. Die Draperie der Sockelzone wiederum befand sich folglich auf Augenhöhe des Betrachters. Dies verstärkt ihren repräsentativen Charakter und verleiht dem Raum eine eigene performative Energie. Die Bilder rahmten den Festakt, strukturierten Bewegung

und Blick und schufen eine symbolische Ordnung, innerhalb derer soziale Rollen zur Erscheinung kamen.



Abb. 2: Wandmalereien im Haus Tuchlauben 19. Sicht auf die nördliche Längswand mit Veilchenschwank, Reigen und Festmahl (Foto: Wien Museum).

Humor, Parodie und soziale Abgrenzung

Humor erfüllt in den Wandmalereien mehrere Ebenen zugleich: Er erlaubt ein gemeinsames Lachen über die dargestellten Figuren und markiert darüber zugleich kulturelle Kompetenz: Wer die Anspielungen versteht, zeigt literarische Bildung.

Damit schafft Humor eine soziale Grenze zwischen jenen, die den Witz verstehen können und jenen, die es nicht können.

Durch Parodie wird der Hof – oder vielmehr ein populärer, literarisch überhöhter Hof – zum Gegenstand urbaner Umdeutung. Das Lachen über den Adel ist niemals völlig subversiv, aber es erzeugt eine Distanz, die der städtischen Elite erlaubt, ihre eigene Position zwischen Nähe und Ferne auszubalancieren. Die Neidhart-

Malereien veranschaulichen eine Kulturform, in der Humor Teil einer sozialen Grammatik ist: Er ordnet, grenzt ab, verbindet und bestätigt.

Der Spott über die Dörper erfüllt eine ähnliche Funktion. Er modelliert ein Gegenbild zum städtischen Selbstverständnis: Wo der karikierte Bauer stürzt, stolpert oder übertreibt, zeigt der Städter Selbstbeherrschung, Maß und Anstand. Diese Gegenüberstellung ist nicht nur komisch, sondern auch moralisch aufgeladen – sie stabilisiert ein urbanes Ideal sozialer Kompetenz.[32]



Abb. 3: Südliche Längswand: Kampf zwischen den Dörpern (Foto: Wien Museum).

Der Auftraggeber als kultureller Akteur

Der mutmaßliche Auftraggeber der Fresken, der Tuchhändler Michael Menschein, war nicht nur wohlhabend, sondern auch politisch aktiv. Menschein war nachweisbar im Jahr 1398, dem Jahr des Erwerbs des Hauses Tuchlauben 19, einer der 18 Ratsherren im ›Inneren‹ Rat – mit Bürgermeister und Stadtrichter war der Stadtrat zu dieser Zeit insgesamt auf 20 Mitglieder beschränkt – und sollte es auch noch in den Jahren 1399 und 1414 werden. Ein Jahr zuvor, 1397, war er Mitglied im ›Äußeren Rat‹, einem 40-köpfigen Gremium, das von 1356 bis 1526 Bestand

hatte. In diesem Gremium ist er noch 1401 und 1405 nachweisbar.[33] Im Jahr 1394 ist Michael Menschein zudem in einer äußerst exklusiven beruflichen und damit auch sozialen Position innerhalb der städtischen Wirtschaft fassbar – gerade vor dem Hintergrund, das Wien an der Wende zum 15. Jahrhundert vorrangig als eine Handels- und Handwerkerstadt und noch weniger als Residenzstadt, wie sie es im 16. Jahrhundert werden sollte, aufzufassen ist und somit die soziale Struktur stark von der städtischen Wirtschaft abhing.[34] Als Laubenherr gehörte Menschein zu jener Vereinigung von ca. 30 Personen, denen durch ein landesfürstliches Privileg das Monopol auf den Einzelhandel importierten Tuches gestattet war.

Der möglicherweise aus dem steirischen Mürztal[35] stammende Tuchhändler Michael Menschein gehörte also zur obersten städtischen Schicht von Wien um 1400.

Die Entscheidung für eine aufwändige, literarisch anspruchsvolle Bildausstattung ist daher als kulturelle Handlung zu verstehen. Sie erfüllt mehrere Funktionen: Sie demonstriert einerseits sozialen Erfolg, zeigt symbolisches Kapital und literarische Bildung. Andererseits verankert die malerische Ausstattung des Festsaales den Auftraggeber in einer Tradition der höfischen bzw. explizit städtischen Repräsentationskultur, für die sich die Neidhart-Tradition im Spätmittelalter anscheinend als besonders ergiebig erwies.

Menschein präsentiert sich durch die Wandmalereien als Akteur, der die sozialen Codes seiner Zeit nicht nur kennt, sondern aktiv gestaltet. Dies umso mehr als zeitgleich zur Entstehung der Wandmalereien mit Neidhart-Thematik im spätmittelalterlichen Wien ganz konkret eine lokale Neidhart-Tradition und -rezeption festzustellen ist. Das steinerne Neidhart-Grabmal an der Außenfassade von St. Stephan (um 1360/70)[36], die Liedersammlung des ehemaligen Wiener Studenten Liebhard Eghenvelder mit einem auf Wien konzentrierten Neidhart-Repertoire[37] (1431-1434) und die karikierende Federzeichnung von bäuerlichen Figuren aus der Neidhart-Tradition in einer universitären Abschrift (1365/70)[38], in einem gelehrt-lateinischen Kontext also, sind als heute noch erhaltene Zeugnisse einer spezifisch bürgerlich-städtischen Kultur zu betrachten, in der die Neidhart-Tradition eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Die Annahme einer lokalen Spielpraxis von Neidhartspielen, womöglich zur Fastnachtszeit, ist daher sehr wahrscheinlich, auch wenn sich direkt keine Spieltexte aus Wien erhalten haben.

Die Wandmalereien im Haus Tuchlauben 19 sind daher nicht nur Ausdruck von Repräsentation, sondern auch und vor allem von der Position des Hausherrn und Auftraggebers im städtischen Feld des spätmittelalterlichen Wiens.



Abb. 4: Südliche Längswand: Ballspiel zwischen Höflingen, Liebespaar und Spiegelraub (Foto: Wien Museum).



Abb. 5: Südliche Längswand: Schneeballschlacht und Schlittenfahrt (Foto: Wien Museum).

Fazit

Die Neidhart-Fresken der Wiener Tuchlauben sind nicht nur die ältesten profanen Wandmalereien von Wien, sondern auch ein Zeugnis dafür, wie soziale Positionierung im Spätmittelalter funktioniert. Sie dokumentieren nicht nur die Rezeption eines literarischen Motivs; sie zeigen exemplarisch, wie sich städtische Eliten ihrer Zeit selbst verstanden: als gebildet, humorvoll, kommunikativ, repräsentationsfähig und kulturell versiert.

Diese Schicht ist es denn auch, die die von den Theologen kritisch beäugelten ›Neidharttänze‹ an ihre Wände als Raumdekor im 14. und 15. Jahrhundert malen ließen. So auch der Lauben- und Ratsherr Michael Menschein im Wien des 15. Jahrhunderts, in einem Zeitraum, als der innerhabsburgische Vormundschaftskonflikt um den jungen Albrecht V. zwischen den Herzögen Leopold IV. und Ernst dem Eisernen in die Stadt hineingetragen wurde und zu unheilvollen Parteibildungen mit blutigem Ausgang sowohl für die Handwerker als auch für die Ratsherren führte.[39] Ob Michael Menschein Herzog Ernst, wie die Mehrheit der bürgerlichen Elite, favorisierte oder den Leopold zugeneigten Handwerkern folgte, kann letztlich nur spekuliert werden, doch vielleicht hatten die politischen Wirren dieser Jahre zwischen 1407 und 1409 auch Einfluss auf die Szenenkomposition der Wandmalereien: Auffällig ist jedenfalls die herausgehobene Position der als ›Spiegelraub‹ gedeuteten Szene des sexuellen Übergriffs direkt gegenüber des ehemaligen mittelalterlichen Saaleingangs. Dieses in den Liedern Neidharts für den Verlust höfischer Freude und damit einhergehend für den Verfall höfischer Kultur einstehende Symbol, kann auch als Mahnung an die eintretenden Gäste verstanden werden, die höfischen Werte aufrechtzuerhalten – womit sich Menschein gleichzeitig eine Position gibt, in der er nicht nur als Gastgeber, sondern auch als Bewahrer der höfischen Kultur auftritt.

In den Bildern verschmelzen mehrere Ebenen: höfische Tradition und urbane Praxis, Humor und Distinktion, Parodie und moralische Ordnung, ästhetische Form und soziale Bedeutung. Die Fresken machen den Festsaal zum sozialen Medium: zu einem Ort, an dem die Stadt sich selbst betrachtet, reflektiert und verhandelt. Sie zeigen, wie Kunst im Spätmittelalter nicht nur Ausdruck, sondern Motor sozialer Selbstfindung war. Das Subjekt entsteht hier im Bild – und durch das Bild.

Zudem erweitert die Untersuchung der Neidhart-Fresken den Blick des vorliegenden Sammelbandes auf die gesellschaftliche Funktion ortsgebundener Wandmalerei. Wie die „Allegorie der Freunde“ in der Villa Albrecher-Leskoschek waren

auch sie eng mit der Architektur und der sozialen Nutzung des Raumes verbunden. Beide Werke dienten der Vermittlung von Wertvorstellungen, gesellschaftlichen Positionen und kultureller Identität. Der Vergleich verdeutlicht die Bedeutung des Zusammenwirkens von Bild, Raum und sozialer Praxis sowie die Verantwortung für Forschung, Erhaltung und Vermittlung solcher Zeugnisse gesellschaftlicher Selbstdeutung.



Abb. 6: Nördliche Längswand: Veilchenschwank mit Auszug der Adligen zum Frühlingsfund und Sockelzone (Foto: Wien Museum).



Abb. 7: Nördliche Längswand: Höfischer Reigen mit Schalmeispieler (links). Anschließend das Festmahl (Foto: Wien Museum).



Abb. 8: Fehlstelle zwischen Veilchenschwank und Tanz (Foto: Wien Museum).

Anmerkungen

1 Johanna Thali, Inszenierung in Text und Bild. Festkultur, Theater und Malerei in Patrizierhäusern am Beispiel der Stadt Luzern im 16. Jahrhundert, in: Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, hg. v. Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel. Burgdorfer Colloquium 2001. Tübingen 2005, S. 539–572.

2 Für eine genaue ikonographische Analyse der Malereien siehe Gertrud Blaschitz und Barbara Schedl, Die Ausstattung eines Festsaales im mittelalterlichen Wien. Eine ikonologische und textkritische Untersuchung der Wandmalereien des Hauses „Tuchlauben 19“, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, hg. v. Gertrud Blaschitz (Medium Aevum Quotidianum. Sonderbd. 10). Krems 2000, S. 84–111. Zur bau- und besitzgeschichtlichen Einordnung des Hauses Tuchlauben 19 siehe Eva-Maria Höhle; Oskar Pausch u. Richard Perger, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien. Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 36,3/4 (1982), S. 110–144.

3 Aus der umfangreichen Forschung der Neidhart-Philologie sei einführend genannt Anna Kathrin Bleuler, Neidhart, in: Handbuch Minnesang, hg. v. Beate Kellner, Susanne Reichling und Alexander Rudolph. Berlin-Boston 2021, S. 712–721; die Beiträge in Margarethe Springeth u. Franz Viktor Spechtler (Hg.): Neidhart und die Neidhart-Lieder: Ein Handbuch. Berlin-Boston 2017; Jörn Bockmann, Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern et al. 2001 und vor allem die Einführung von Günther Schweikle, Neidhart. Stuttgart 1990.

4 Horst Brunner, Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Erweiterte und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2010, Stuttgart 1997 (= Universal-Bibliothek Nr. 17680), S. 184.

5 Die von Neidhart entworfene (fiktive) Welt der dörper weist zwar Elemente einer realgeschichtlichen bäuerlichen Alltagswelt auf, doch sind die dörper vor allem „Gegenspieler des nach höfischen Regeln und Normen sich benehmenden – und meist den dörpern – unterliegenden lyrischen Ichs.“ (Günther Schweikle, Dörper oder Bauer. Zum lyrischen Personal Neidharts, in: Minnesang in neuer Sicht, Stuttgart-Weimar 1994, S. 417–439, hier: S. 423.) Sie sind damit Exempelfiguren für Überschreitungen höfischer Normbereiche und so gesehen ein literarischer Gegentypus zum idealhöfischen ritter, den es sicherlich realgeschichtlich auch nicht gegeben hat. Siehe auch Horst Wenzel: Höfische Repräsentation. Zu den Anfängen der Höflichkeit im Mittelalter, in: Soziale Welt. Sonderbd. 6, Göttingen 1988, S. 105–119, hier: S. 107: „Die Nähe der feudalen Gesellschaft zur agrarischen Lebensweise macht die kontrastive Bildlichkeit dieser Abgrenzung verständlich und

erklärt die Übertragung des ‚Unhöfischen' auf die Sphäre des Bauern (villian, dörper), der als negative Exempelfigur aristokratischer Selbstdeutung literarisiert wird."

6 Siehe Patricia Harant, Liedrezeption in den Neidhartspielen. Der lange Weg Neidharts – von Reuental nach Zeiselmauer, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, hg. v. Gertrud Blaschitz (Medium Aevum Quotidianum. Sonderbd. 10), Krems 2000, S. 219–248.

7 Siehe grundlegend zur Thematik Elisabeth Vavra, Zur Neidhart-Ikonographie, in: Neidhart und die Neidhart-Lieder, S. 375–390 und vor allem die Beiträge in Neidhartrezeption in Wort und Bild (2000).

8 Harald Wolter-von dem Knesebeck, Höfischer Reigen und Bauerntanz. Bewegungscodes im Fokus parodistischer Darstellungsstrategien am Beispiel der Neidharttänze am Großen Wendelstein der Albrechtsburg in Meißen, in: Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit, hg. v. Jürgen Müller, Lea Hagedorn, Giuseppe Peterlini et al., Berlin/München 2021, S. 101–128, hier: S. 101.

9 Vgl. Jan Dienstbier: Neidhart's Pranks and Mural Paintings in Medieval Bohemia, in: Umění/Art LXV, 2017, S. 438–459.

10 So heißt es Mitte des 15. Jahrhunderts beim Prediger Gottschalk Hollen aus Osnabrück: „sed nunc piguntur gesta fatuorum: chorea nithardi in thalamis." In ähnlicher Weise äußert sich Nicolaus Russ aus Rostock: „in de stede des lidendes christi malen se den strid van troye unde in de stede der apostele malen se nyterdes dantz offte andere nakede untuchtige wivesbilde unde meerwunder mit bloten brusten" (zit. n. Erhard Jöst, Bauernfeindlichkeit. Die Historien des Ritters Neithart Fuchs, Göttingen 1976, S. 217-218).

11 Gertrud Blaschitz und Barbara Schedl, Die Ausstattung eines Festsaales im mittelalterlichen Wien. Eine ikonologische und textkritische Untersuchung der Wandmalereien des Hauses „Tuchlauben 19", in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, S. 84–111, hier: S. 85.

12 In begrifflicher Anlehnung an Michael Stolz, Wolfram-Lektüre für die spätmittelalterliche Stadt. Erkundung einer literarischen Topographie am Beispiel des Berner Parzival, in: Germanistik in der Schweiz. Online-Zeitschrift der SAGG 1/2002.

13 Vgl. insbesondere Thomas Alkemeyer; Gunila Budde; Dagmar Freist: Einleitung, in: Selbst-Bildungen: soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, hg. v. dies. Bielefeld 2013, S. 9–30. Weiters Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie (2003), S. 282–301; Ders., Subjekt. Bielefeld 2012; Ders., Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist 2012; Robert Schmidt: Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen, Frankfurt a. M. 2012; Davide Nicolini: Practice Theory, Work and Organization, Oxford 2012; Martin Saar: Analytik der Subjektivierung. Umrisse eines Theorieprogramms, in: Techniken der Subjektivierung, hg. v. Andreas Gelhard, Thomas Alkemeyer u. Norbert Ricken, München-Paderborn 2013, S. 17–27.

14 Vgl. Bernd Thum: Öffentlichkeit und Kommunikation im Mittelalter. Zur Herstellung von Öffentlichkeit im Bezugsfeld elementarer Kommunikationsformen im 13. Jahrhundert, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg v. Hedda Ragotzky u. Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 65–87.

15 Siehe exemplarisch Werner Faulstich, Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter. 800–1400 (= Die Geschichte der Medien 2), Göttingen 1996.

16 Vgl. dazu René Wetzel, Konvention und Konversation. Die Wandbilder von Runkelstein und ihre Betrachter, in: Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, hg. v. Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Burgdorfer Colloquium 2001, Tübingen 2005, S. 521–537.

17 Vgl. Karina Kellermann, Verkehrte Rituale. Subversion, Irritation und Lachen im höfischen Kontext, in: Werner Röcke / Helga Neumann (Hg.), Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit, Paderborn 1999, S. 29–46.

[18] Die komplexe Forschungsdiskussion um die Definition ›der‹ mittelalterlichen Stadt kann hier nicht geleistet werden. Verwiesen sei zusammenfassend auf Frank G. Hirschmann, Die Stadt im Mittelalter, München 2009 (= Enzyklopädie deutscher Geschichte 84), S. 61–70 und Eberhard Isenmann, Die deutsche Stadt im Mittelalter 1150–1550. Stadtgestalt, Recht, Verfassung, Stadtregiment, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft, 2. Aufl. Wien-Köln-Weimar 2014, S. 39–49. Die Stadt soll hier verstanden werden als ein differenziertes, in ihren jeweiligen Ausprägungen höchst unterschiedliches Phänomen, verschiedene Charakteristika – Stadtrecht, ökonomische, administrative, gerichtliche sowie kultisch-kulturelle Funktionen – in sich vereinend und unabhängig, mit oder gegen einen Stadtherrn politisch agieren konnte.

[19] Siehe exemplarisch die Literaturangaben in Fußnote 14.

[20] Siehe Ursula Peters, Literatur in der Stadt. Studien zu den sozialen Voraussetzungen und kulturellen Organisationsformen städtischer Literatur im 13. und 14. Jahrhundert, Tübingen 1983.

[21] Vgl. Markus Rieger, Ästhetik der Existenz? Eine Interpretation von Michel Foucaults Konzept der „Technologien des Selbst“ anhand der Essais von Michel de Montaigne, Münster et al. 1997.

[22] Vgl. zur Übersicht Ursula Schulze, Grundthemen der Lieder Neidharts, in: Neidhart und die Neidhart-Lieder: Ein Handbuch, hg. v. Springeth, Margarethe u. Spechtler, Franz Viktor, Berlin/Boston 2017, S. 95–116.

[23] Jörn Bockmann, Literarische Neidhart-Rezeption im deutschsprachigen Raum, in: Neidhart und die Neidhart-Lieder: Ein Handbuch, hg. v. Margarethe Springeth u. Franz Viktor Spechtler, Berlin-Boston 2017, S. 275–290, hier: S. 276 u. 277.

[24] Jörn Bockmann, Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition, Frankfurt a.M.-Berlin-Bern et al. 2001, S. 256.

[25] Vgl. Roland Böhmer, Neidhart im Bodenseegebiet. Zur Ikonographie der Neidhartdarstellungen in der Ostschweizer Wandmalerei, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, S. 30-52, hier: S. 31-33.

[26] Vgl. Andrea Grafetstätter, Die Neidhartspiele, in: Neidhart und die Neidhart-Lieder, S. 353-374, hier: S. 353.

[27] Insgesamt liegen zum Neidhart-Stoff 21 externe Hinweise vor, darunter 16 Hinweise zu den Spielen und sechs Aufführungsbelege zu Neidharttänzen. Diese Belege sprechen allesamt für eine Aufführung der Neidhartspiele zur Fastnachtszeit und nicht, wie in der älteren Forschung teilweise angenommen, als ‚Maispiele‘ im Frühling. Zu den Aufführungsbelegen siehe Grafetstätter, Die Neidhartspiele, S. 358 f.

[28] Siehe für Belegnachweise John Margetts (Hg.), Neidhartspiele, Graz 1982 (= Wiener Neudrucke 7), S. 272–274. Margetts beobachtet, dass die Neidhartspiele im 15. Jahrhundert unter der Bezeichnung neidhart tanz geläufig waren, sich jedoch zur Wende zum 16. Jahrhundert hin die Bezeichnung neidhart spil etabliert habe (ebd., S. 272–274).

[29] Siehe dazu Monika Schausten, Vom Ende des Tauschs. Natur und Gesellschaft im spätmittelalterlichen „Veilchenschwank“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 135 (2016), S. 1-28.

[30] Siehe dazu René Wetzel, Konvention und Konversation. Die Wandbilder von Runkelstein und ihre Betrachter, in: Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, hg. v. Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Burgdorfer Colloquium 2001, Tübingen 2005, S. 521-537.

[31] Durch die Anhebung der Geschosshöhen während des barocken Umbaus 1714 wurden die Raumproportionen nach oben verschoben, was zur Folge hat, dass sich der figürliche Fries heute auf Augenhöhe befindet. Siehe dazu Eva-Maria Höhle; Oskar Pausch u. Richard Perger, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien. Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 36,3/4 (1982), S. 119.

[32] Siehe dazu Erhard Jöst, Bauernfeindlichkeit. Die Historien des Ritters Neithart Fuchs, Göttingen 1976.

[33] Zu den Belegen siehe Eva-Maria Höhle; Oskar Pausch u. Richard Perger, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien. Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 36,3/4 (1982), S. 114.

[34] Siehe zu dem Thema allgemein Thomas Ertl, Wien 1448. Steuerwesen und Wohnverhältnisse in einer spätmittelalterlichen Stadt, Wien 2020.

[35] So die Vermutung aufgrund gehäuften Namensvorkommens des Familiennamens in dieser Region bei ebd., S. 113.

[36] Siehe exemplarisch Gertrud Blaschitz: Das sog. Neidhart-Grabmal zu St. Stephan und andere Dichtergräber, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, S. 171-188 und Margarete Saary, Das Neidhartgrab zu St. Stephan als Bestandteil der Wiener Neidharttradition, in: Neidhart von Reuental. Aspekte einer Neubewertung, hg. v. Helmut Birkhan, Wien 1983, S. 189–214.

[37] In der von der Neidhart-Philologie mit der Sigle w zugewiesenen Papierhandschrift A-Wn Codex Series nova 3344 (267 Bl., 29,3 x 21,3 cm) befindet sich auf fol. 100v–115r ein Corpus von zwölf der Neidhart-Tradition zuzuordnenden Liedern, von denen neun mit Melodien eingetragen wurden. Zur Handschrift siehe Marc Lewon, Die Liedersammlung des Liebhard Eghenvelder: im Ganzen mehr als die Summe ihrer Teile, in: Musikalische Repertoires in Zentraleuropa. (1420–1450). Prozesse und Praktiken, hg. v. Alexander Rausch u. Björn R. Tammen, Wien et al. 2014, S. 299–234.

[38] Der Codex mit der Signatur A-Wn Cod. 5458 enthält eine universitäre Abschrift der Quaestiones in libros physicorum Aristotelis des Johannes Buridan (ca. 1300 - nach 1358). Die Szene auf auf fol. 226r zeigt drei Männer und eine Frau, die durch Namensbeischriften eindeutig der Neidhart-Tradition zugeordnet werden können, bei einem Reigentanz. Es handelt sich um Gumprecht, Snabelrúsh, Slumphilt und Engelmar. Zur Handschrift und speziell zu der Federzeichnung im Kontext der Neidhart-Schwänke siehe Burghart Wachinger, Neidhart-Schwänke im Bild, in: ders., Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik, Berlin-New York 2011, S. 137-160 (zu der Federzeichnung siehe insgesamt S. 144–148 und Abb. 1 und 2).

[39] Siehe überblicksartig Peter Csendes u. Ferdinand Opll, Geschichte Wiens im Mittelalter, in: Wien. Geschichte einer Stadt, Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Ersten Türkenbelagerung (1529), hg. v. dens., Wien 2001, S. 95–198, hier: S. 142 f.